



Sansning

J.P. Jacobsens "Fru Fønss" og den fænomenologiske kritik

Holm, Isak Winkel

Published in:
Litteratur

Publication date:
2012

Citation for published version (APA):

Holm, I. W. (2012). Sansning: J.P. Jacobsens "Fru Fønss" og den fænomenologiske kritik. I M. R. Thomsen, D. Ringgaard, L. M. Rösing, P. Simonsen, D. Ringgaard, L. Møller, & L. H. Kjældgaard (red.), *Litteratur: Introduktion til teori og analyse* (s. 253-266). Aarhus Universitetsforlag.

LITTERATUR

Introduktion til teori og analyse

Litteratur – *Introduktion til teori og analyse*

© Forfatterne og Aarhus Universitetsforlag 2012

Tilrettelægning og sats: Jørgen Sparre

Omslag: Kitte Fennestad

Bogen er sat med ITC Legacy Serif og Sans

Trykt hos Narayana Press, Gylling

Printed in Denmark 2012

ISBN 978 87 7934 730 4

Aarhus Universitetsforlag

www.unipress.dk

Aarhus

Langelandsgade 177

8200 Aarhus N

København

Tuborgvej 164


2400 København NV

Bogen er udgivet med støtte fra

Augustinus Fonden

Isak Winkel Holm

Sansning

 Kunsten er en "blok af sansninger, det vil sige en sammensætning af percepter og affekter," skriver Gilles Deleuze og Félix Guattari i *Hvad er filosofi?* (Deleuze & Guattari 1996, 207). Det er nemt nok at forstå, hvorfor billedkunsten og filmkunsten kan siges at være lavet ud af sansninger, men ifølge Deleuze og Guattari gælder det alle kunstarter, også litteraturen: "Kunst er sansningernes sprog uanset om den ytrer sig gennem ord, farver, toner eller sten" (222). Det er straks vanskeligere at forstå. Vi har vænnet os til at se det litterære værk enten som en repræsentation af virkelige ting og begivenheder (*mimesis*) eller som en konstruktion, der er lavet ud af ord (*poesis*), men Deleuze og Guattari opfordrer os altså til at se værket på en tredje måde: som en konfiguration af sansninger (*aisthesis*). Set på den måde er det afgørende ikke så meget, hvordan mennesker handler i verden eller taler om verden; det er først og fremmest, hvordan de sanser verden.

J.P. Jacobsens novelle "Fru Fønss" indledes med en ordentlig blok af sansninger. Enkefru Paula Fønss og hendes datter Ellinor sidder på en udsigtsbænk og undrer sig over, at det kedelige landskab foran dem virkelig skulle være Provence:

At det virkelig var Provence! En leret Flod, med Flager af dyndet Sand og uendelige Bredder af stengraat Grus; saa blegbrune Marker uden et Græsstraa, blegbrune Skrænter, blegbrune Højder og støvlyse Veje, og hist og her hos de hvide Huse Grupper af sorte Træer, fuldstændig sorte Buske og Træer. Over alt dette en hvidlig, lyssitrende Himmel, der gjorde Alting endnu blegere, endnu mere tørt og trættende lyst, ikke et Glimt af frodig, mættet Lød, lutter sultne, solpinte Farver, og ikke en Lyd i Luften, ikke en Le, der hug igjennem Græsset, ikke en Vogn, der skramlede henad Vejene; og Byen der til begge Sider ligesom bygget af Stilhed, med alle de middagstavs Gader, alle de døvstumme Huse med hvert Skodde, hver Jalousie lukket i, lukket i hvert eneste; Huse, der hverken kunde høre eller se. (Jacobsen 1979, bd. 3, 249)

Moderen har kun et ”resigneret Smil” til overs for landskabets livløse ensformighed; som ung kunne hun ikke få den mand, hun elskede, og den mand hun fik, døde mens børnene var små. Datteren er ”klynkende og mat”; hun er netop blevet vraget til fordel for en anden. De to kvinders sanseakt er tydeligvis farvet af – eller rettere: affarvet af – deres sindsstemninger. Teksten beskriver altså ikke et virkeligt Provence, men et oplevet Provence; ikke et landskab *an sich*, men et landskab, sådan som det træder frem for kvindernes sanser. Vi ser nogen se. Det bliver tydeligt et par sider længere fremme, hvor Ellinors storebror Tage kommer op til udsigtsbænken sammen med den nydelige Ida og hendes far: ”de Nysankomne var trætte af en lille Jærnbaneudflugt ud i det rosenblussende Provence” (254). For den forelskede Tage er Provence rosenblussende; for de forladte kvinder er det goldt og blegbrunt.

Efter at have fortalt historien om Ellinors kærlighedsulykke, spørger fortælleren, hvordan den hænger sammen med Provence: ”Og hvad havde det saa med Egnen her at gjøre, Slaget havde jo truffet hende langt herfra, i hjemlige Omgivelser, ved vatret Sund, under lysgrønne Bøge, og dog havde hver blegbrun Bakkebølge det paa sine Læber, og hvert grønskoddet Hus stod og tav med det her” (250). Slaget har noget med egnen at gøre, fordi sanseindtryk har noget med sindsstemninger at gøre. Deleuze og Guattari definerer kunsten som en «*bloc de sensations*» (Deleuze & Guattari 1991, 154), men på fransk dækker ordet «*sensations*» vel at mærke ikke bare ydre sansninger, men også indre følelser; kunsten er sammensat af både perceptor og affekter. På dansk kunne man fastholde dobbeltheden, hvis man, mere uskønt, talte om en blok af fornemmelser eller en blok af følelse. Det er netop denne dobbelthed, der er vigtig i Jacobsens novelle, og i litteraturen i det hele taget: rosenblussende og blegbrunt, vatret sund og stengråt grus, men også begejstring og kedsomhed, forelskelse og fortvivlelse. På de følgende sider vil jeg undersøge, hvordan man kan fortolke Jacobsens novelle som en blok af ydre og indre sansninger, af perceptor og affekter.

Affektbetonet ophobning

Det er hos Gustave Flaubert, at Jacobsen har lært teknikken med at lade den fiktive verden træde frem gennem de fiktive personers sanseindtryk og sindsstemninger. Ikke mindst på grund af dette litterære stiltræk står Flaubert centralt i den litteraturvidenskabelige diskussion af sansningen i litteraturen. Den tyske romanist Erich Auerbach var den første til at give en litteraturvidenskabelig karakteristik af dette træk. I en artikel om *Madame Bovary*, som Auerbach udgav fra sit eksil i Istanbul i 1937, og som han senere lod indgå i sit hovedværk *Mimesis* (1945), analyserer han skildringen af lægeparrets trøstesløse middagsborde i de første år af deres

ægteskab. På den ene side af bordet sidder den middelmådige og kedelige Charles og giver sig uendelig god tid til at spise, på den anden side sidder Emma og går til af fortvivelse (Flaubert 2004, 85). Auerbach kommenterer Flauberts billede af middagsbordene: "Billedet gives dog slet ikke *an sich* og for sin egen skyld, men er underordnet det beherskende emne, Emmas fortvivelse [...]. Læseren ser først Emma, som der på de foregående sider var megen tale om, og først gennem hende ser han billedet. Han ser umiddelbart kun Emmas indre tilstand og middelbart, ud af denne tilstand, i lyset af hendes følelse, ser han scenen ved bordet" (Auerbach 1994, 450). Auerbachs kommentar lader sig overføre direkte fra Flaubert til Jacobsen: det er gennem Paula Fønss og Ellinor, ud af deres tilstand og i lyset af deres følelse, at vi ser det farveløse sydfranske landskab.

Det er vigtigt at understrege, at dette stiltræk ikke er et spørgsmål om *stemme*. Ifølge Auerbach kan man ikke reducere beskrivelsen af Emmas fortvivelse til det, der inden for fortællerteorien hedder dækket direkte tale. Som læsere ser vi "den affektbetonede ophobning af de anledninger, der til forskellig tid får Emmas modvilje mod sin mand til at blusse op" (452) – men vi hører ikke Emma selv tale om disse anledninger. Det uordnede affektive materiale bliver ikke ordnet af Emmas stemme, men bliver snarere lagt til rette af "forfatterens ordnende hånd", skriver Auerbach. Der er tale om en slags før-sprogligt "mind-stuff", som fortællerstemmen ikke bare kan nøjes med at citere (Cohn 1978, 11). Altså dækket direkte sansning snarere end dækket direkte tale: vi ser verden gennem Emmas øjne, ikke gennem hendes sprog. Det franske begreb "style indirect libre" omfatter dette stiltræk, men det tyske begreb «erlebte Rede» omfatter det ikke. Det samme er tilfældet hos Jacobsen: det er ikke Paula Fønss' og Ellinors stemmer, der farver beskrivelsen af den affektbetonede ophobning af landskabsdetaljer; farvningen befinder sig på et dybere bevidsthedsniveau, hvor det ikke handler om sprogbrug, men om sansebrug.

Man kan tilføje, at det stiltræk, som Auerbach indkredser, heller ikke er et spørgsmål om *troper og figurer*. En retorisk analyse af novellens indledende beskrivelse af Provence ville kunne konstatere, at den dominerende trope er besjælingen, og vel at mærke en usædvanlig form for negativ besjæling, hvor det ikke er de menneskelige egenskaber, men snarere manglen på menneskelige egenskaber, der projiceres ud på den ydre verden (bleghed, tavshed, døvstumhed, osv.) (Johansen 2003, 209). En retorisk analyse ville også kunne vise, at de dominerende figurer er forskellige former for gentagelsesfigurer, mest iøjnefaldende anaforiske parallelismer (blegbrune Marker ... blegbrune Skrænter ... blegbrune Højder ... osv.). Retorikken er vigtig for tekstens konstruktion af sanseblokken, for så vidt som troperne

understreger livsløsheden, og figurerne monotonien. I afsnittet umiddelbart efter Provence-beskrivelsen fortælles det, at Ellinor er ”klynkende og mat, som man kan blive det ved et døgnlangt Regnvejr, naar alle Ens triste Tanker regner ned med, eller ved et Stueuhrs idiotisk trøstende Dikken.” I beskrivelsen af Provence optræder mathedens idiotisk trøstende tik-tak som demonstrativt repetitive anaforer. Men selvom den retoriske stil altså giver form til de to kvinders sansninger, er det afgørende ikke så meget sprogets form som sansningens materiale. Beskrivelsen af Provence er ikke i første omgang farvet af de kvindernes stemmer eller af sprogets troper og figurer, men af kvindernes sanseindtryk og sindsstemning.

Jeg har her kort skitseret to stilbegreber, der begge er lingvistiske, for så vidt som de fokuserer enten på den sproglige udsigelse eller på det sproglige udsagn. Indledningen til ”Fru Fønss” er imidlertid et eksempel på, at der sideløbende med den lingvistiske stilanalyse også må foretages en fænomenologisk stilanalyse, der ikke beskæftiger sig med den sproglige mening, men med den før-sproglige sansning. I sin klassiske artikel ”Linguistics and Poetics” (1957) skitserer Roman Jakobson et program for en litterær stilanalyse, der har som opgave at afdække det poetiske sprogs konstitutive parallelismer: mønstrene af spejlinger og ekkovirkninger, der findes på den litterære teksts fonetiske, grammatiske og semantiske niveauer (Jakobson 1987, 83). Når man undersøger det litterære værk som en blok af sansninger, afdækker man et tilsvarende mønster af spejlinger og ekkovirkninger, blot kan dette mønster ikke kun lokaliseres på sprogets niveau, men rækker ned til sansningernes niveau.

Edderkoppespind

Netop den slags mønstre af sansninger var det centrale anliggende for en litteraturvidenskabelig skole, der voksede frem i en række fransktalende lande, mens Auerbach befandt sig i eksil i Istanbul. Skolen er karakteristisk nok blevet kendt under forskellige navne: Genèveskolen, den tematiske kritik og den fænomenologiske kritik. I modsætning til strukturalisterne *brandede* gruppen af tematiske kritikere sig sjældent med teoretiske programerklæringer og polemiske positioneringer, men viede deres tid til omhyggelige litteraturlæsninger. Den vigtigste teoretiske tekst, ”Den kritiske bevidstheds fænomenologi” af Georges Poulet, udkom så sent som i 1969. Den virker snarere som en opsummering *post festum* end som et programskrift, for på dette tidspunkt var den tematiske kritik allerede blevet kørt ud på et litteraturteoretisk sidespor af strukturalismen. Poulet gennemgår de store indbyrdes forskelle i gruppen af tematiske kritikere, men understreger at

«gruppens homogenitet kommer af en fælles interesse for bevidsthedsfænomener» (Poulet 1971, 9). De er nemlig enige om, at læserens bevidsthed er rettet mod bogen, ikke som et fysisk objekt *i* verden, men som en oplevelse *af* verden. Et litterært værk er ifølge Poulet

en væren, der er udstyret med fornuft, en bevidsthed: en andens bevidsthed [...] som i dette specialtilfælde åbner sig for mig, som tillader mit blik at trænge dybt ind i sig, som går så langt som til at lade mig – et uhørt privilegium – tænke, hvad den tænker, og sanse, hvad den sanser. (227)

I dette citat skriver Poulet ikke blot, at det litterære værk lader læseren tænke, hvad det tænker, men også, at værket lader hende sanse, hvad det sanser. Forstået som bevidsthedsfænomen er det litterære værk altså ikke bare kognition, men også perception: en sanseprotese, der gør det muligt at sanse verden gennem en andens bevidsthed (Poulet 1971, 280).

En andens bevidsthed? Poulet er omhyggelig med at understrege, at denne anden bevidsthed ikke skal forveksles med den empiriske forfatters bevidsthed. Der er snarere tale om en ”indbygget bevidsthed i værket”, et organiserende centrum, ”der kryber i skjul i værkets hjerte” (285). Men selvom Poulet her lægger distance til biografismen, bliver han ved med at tale om værkets centrum og hjerte. Det var ikke mindst den slags forestillinger om et ”subjektivt princip” dybt inde i hjertet af den litterære tekst (281), som strukturalismen og siden hen også dekonstruktionen angreb hos den tematiske kritik. ”Der findes ikke edderkoppespind uden et centrum, der er edderkoppen” (295), skriver Poulet med polemisk brod mod den samtidige strukturalisme, der havde succes med at analysere kulturelle edderkoppespind, som om de var kemisk rensset for edderkopper.

Jeg skal ikke her diskutere, hvorvidt der findes edderkopper i værkerne eller ej, men spørge, hvor edderkoppespindet hænger. En virkelig edderkop trækker sit spind i en bestemt biotop, for eksempel en græsplæne, en skov eller en cykelkælder. Uanset om man forestiller sig litteraturen som en blok, et mønster eller et spind af sansninger, må man have en forestilling om, hvilket rum, som denne konfiguration af sansninger befinder sig i. Det er de skiftende svar på netop dette spørgsmål, der har bestemt diskussionen af sansningens rolle i litteraturen fra efterkrigstiden frem til i dag. Edderkoppespindet er, meget stileret sagt, blevet lokaliseret i fire forskellige biotoper: henholdsvis subjektets, sanseaktens, værkets og kulturens rum.

Subjektets rum

Jean-Pierre Richards debutbog om Stendhal og Flaubert, *Littérature et sensation* (Litteratur og sansning, 1954) er stærkt inspireret af Gaston Bachelard, ifølge hvem man ikke kan se et landskab uden først at drømme det (Bachelard 1942, 6). I sin Flaubert-læsning sætter Richard sig for at undersøge, hvordan Flaubert drømmer den fysiske verden for at kunne se den. Mere konkret gennemgår Richard en række gennemgående sanseerfaringer, en slags sansningens grundakkorder i forfatter-skabet: for eksempel sanseindtrykkene af farvespil og smeltende is eller følelserne af indespærrethed, af masochistisk vellyst, af at blive opløst og flyde ud. Den sidst-nævnte fornemmelse kommer eksempelvis til udtryk, når den unge elsker Léon betragter Emma og herved forvandles til en geléagtig, rygradsløs bevidsthedsmasse, en slags erkendelsesmæssigt ejakulat, ”der bredte sig som en bølge over hendes hoved og blev draget længere ned, mod hendes hvide bryst” (Flaubert 2004, 333). Eller når Emma til allersidst i romanen løber hjem efter sit mislykkede forsøg på at få elskeren Rodolphe til at hjælpe hende økonomisk, og jorden under hende ”gav mere efter end en bølge, og plovfurerne lignede vældige brune vover, der brydes på et hav” (393). Richard undersøger imidlertid ikke blot udflydningens sansemønster i *Madame Bovary*, men beskriver også, hvordan dette mønster løber ud over romanens bredder til forfatterskabets øvrige værker og til Flauberts liv, sådan som det er dokumenteret i breve og andre historiske kilder. Richard kan eksempelvis fortælle, at Flaubert holdt meget af at flyde ud i lange, varme bade. I virkeligheden er det det empiriske subjekt Gustave Flaubert, der har tomt, geléagtigt jeg, og som kæmper for at vinde fodfæste i verden (Richard 1970, 171, 187).

Hvis Richard havde læst Jacobsens ”Fru Fønss”, ville han kunne have taget fat i den monotone tid, som den klynkende og matte Ellinor oplever, og som sætter den monotone rytme for beskrivelsen af Provence. Som vi allerede har set, er det en måde at sanse tiden på, som man kan opleve

ved et døgnlangt Regnvejr, naar alle Ens triste Tanker regner ned med, eller ved et Stueuhrs idiotisk trøstende Dikken, naar man sidder og er uhelbredelig led ved sig selv, eller ved Blomsterne i Ens Tapet, naar den samme Kjæde af luvslidte Drømme mod Ens Villie hasper rundt i Ens Hjerne, og knyttes sammen og gaar i Stykker og knyttes sammen igjen i een kvalmende Uendelighed. (bd. 3, 250)

Richard ville nu følge dette sansemønster ud over novellens grænser til Jacobsens øvrige værker og til hans biografi, og der ville være noget at komme efter, for figu-

ren dukker op mange steder. Eksempelvis når timerne går for den forladte Marie Grubbe «som hver af dem med Klokkeslagets Klang faldt klirrende ned for hendes Fødder og smulnedes og blev til Støv» (bd. 1, 158) eller når Niels Lyhne oplever »Tavshedens blødelige Syngen» eller stueurets langsomme »hen-igjen, hen-igjen», der drypper »Døgnet Skaal fuld af indholdsløse Sekunder» (bd. 2, 97, 156).

Denne slags sansemønstre befinder sig i et rum, der er afgrænset af det enkelte subjekt. Med Richards egne ord er de karakteristiske for »Flauberts sanselighed» og for »den flaubertske væren» (Richard 1970, 247, 169). Richard er en formidabel tekstlæser, men han ender med at katalogisere sine tekstiagttagelser som særheder ved forfatterens biografiske subjekt: Flaubert og Jacobsen som privatpersoner. Hermed opløses værkerne som kunstværker og reduceres til symptomer på et enkelt menneskes psykologi.

Sanseaktens rum

Georges Poulets kapitel om Flaubert fra *Les métamorphoses du cercle* (Cirkelns metamorfoser, 1961) tager udgangspunkt i Auerbachs bemærkninger om Emma og Charles' trøstesløse middagsborde. Helt ligesom Auerbach fokuserer Poulet på, hvordan scenen ses ud af Emmas tilstand, i lyset af hendes følelse, men det, der interesserer Poulet, er ikke så meget sansningernes indhold som deres form. Ifølge Poulet har sansningerne nemlig cirkelform hos Flaubert. Når det om Emma hedder: »al bitterheden ved hendes liv forekom hende at være serveret på hendes tallerken,» så er det afgørende for Poulet, at sætningen foretager en koncentrisk bevægelse. Forud for denne sætning har Flaubert beskrevet ovnen, døren og væggen, der danner en trist periferi rundt om middagsbordet, men pludselig zoomer han ind fra horisont til centrum og serverer hele elendigheden på tallerkenens lille cirkel (Poulet 1961, 373). I den efterfølgende sætning følger imidlertid en modsatrettet bevægelse, der stiger op sammen med maddampen, og som på den måde zoomer ud fra tallerken til verden: »og når hun sad foran det dampende kogte kød, var det, som om der steg andre fade dunster op fra hendes sjæl.» Poulet demonstrerer overbevisende, at den slags kontraktions- og ekspansionsbevægelser frem og tilbage mellem små og store cirkler spiller en strukturerende rolle i Flauberts fremstilling af fiktive figurers sanseakter. Og Poulet sammenfatter: »Alle disse tekster viser, at det, som Flaubert har udtænkt og udført, er en ny måde at fremstille forholdet mellem den menneskelige væren og dens objekter, en sandere måde, eller i hvert fald en mere konkret, mere *sanselig* måde» (390).

Hvis Poulet skulle læse »Fru Fønss», ville han altså undersøge de måder, hvor på Jacobsen fremstiller personernes sanseakter. Et eksempel på en sådan sanse-

måde kunne være den førømtalte negative besjæling i Provence-beskrivelsen, der ikke blot er en negativ besjæling, men også en negativ beskrivelse: en omhyggelig opstilling af fraværende sanseindtryk («uden et Græsstraa ... ikke et Glimt ... ikke en Lyd ... ikke en Le ... ikke en Vogn»). Her bevæger sanseakten sig ikke i en rytme af ekspansion og kontraktion, som hos Flaubert, men svinger snarere frem og tilbage mellem imagination og implosion. Den forønskede og den faktiske sansning kolliderer i sætningen »At det virkelig var Provence«, og en tilsvarende grammatisk struktur giver form til påfaldende mange af Jacobsens sanseblokke, eksempelvis «der skulde være Hyacinther» (bd. 2, 123) og, mest berømt og mest gennemført, »Der burde have været Roser» (bd. 3, 221).

Den slags sansemønstre befinder sig i et rum, der er defineret af sanseaktens møde med subjekt og verden. Der er ikke tale om sanselige grundfigurer hos privatpersonerne Flaubert og Jacobsen, men mere abstrakt om den menneskelige bevidstheds bevægelsesmåder i mødet med verden. Poulet taler om den «flaubertske imagination» og den «flaubertske ånd» (Poulet 1961, 375, 383), og hermed tænker han ikke på forfatterpersonens psykologi, men på hans særegne måde at fremstille sanseakten på.

Værkets rum

Ligesom Poulet tager også Jean Starobinski udgangspunkt i Auerbachs læsning af Charles og Emmas middagsborde, når han skal nærme sig sansningens rolle i *Madame Bovary*. I essayet »L'échelle de températures» (Temperaturskalaen, 1980) starter Starobinski med at vise, hvordan »vi ser og sanser gennem hans [Charles'] sansninger,» således at Flauberts tekst må forstås som en «repræsentation af sanseakten» (Starobinski 1983, 45). Men hvor Auerbach interesserede sig for Emma, interesserer Starobinski sig for Charles, og i hans tilfælde bliver sanseaktens møde mellem subjekt og objekt ikke forstyrret af nogen tankeaktivitet. Charles er så dum, at den subjektive pol er reduceret til et absolut minimum, hvor det ikke handler om tænkning, men om rå, kropslig sansning: varme, kulde, hønsenes kaglen på gårdspladsen, blodets dunken i ørerne. Man kan sige, at Starobinski bruger Charles som en kognitiv dødvægt, der gør det muligt at dykke ned under bevidsthedens overflade og afsøge de før-sproglige strømme af sansninger.

For at kunne redegøre for, hvordan de tankeløse sansestrømme fremstilles i romanen, importerer Starobinski et begrebspar fra strukturalismen. Ifølge strukturalismens toakseteori må man sondre mellem en vandret og en lodret akse i sproget. Med Roman Jakobsons begreber fra »Linguistics and Poetics» er kombinationsaksen koordinatsystemets vandrette akse, hvor ordene følger efter hinanden

i den konkrete sætning; og selektionsaksen er den lodrette akse, hvor ordene står oven på hinanden som mere eller mindre beslægtede valgmuligheder (Jakobson 1987, 71). Starobinski interesserer sig ikke for mønstre af ord, men for mønstre af sansninger, så han transponerer toakseteorien fra lingvistikken til fænomenologien. På den ene led betegner *serien* den syntagmatiske rækkefølge af sansninger i teksten (Starobinski 1983, 46). På den anden led betegner *aksen* den paradigmatiske skala, som serierne af sansninger kan svinge op og ned på. I sin Flaubert-læsning fokuserer Starobinski særligt på de fiktive karakterers sansninger af varme og kulde, så her skal aksen ganske enkelt forstås som en temperaturskala (51).

Hvis man havde bedt Starobinski om at læse "Fru Fønss", ville han formentlig ikke have interesseret sig for temperaturskalaer, men snarere for farveskalaer. Farvesansningerne dominerer novellens univers, og disse sansninger fordeler sig på en akse mellem på den ene side de hvidblege og sollyse farver, som Paula Fønss og Ellinor ser, og på den anden side de rosenblussende farver, som Tage ser. Når mor og datter kigger ud over Provence, ser de "ikke et Glimt af frodig, mættet Lød, lutter sultne, solpinte Farver". Modstillingen mellem mætte og sultne farver finder man også i portrætterne af de to kvinders ansigter: moderens "kraftige, linjefine Træk blev hævet frem ved den dunklere, mer farvedybe Teint, som Aarene havde givet hende" (bd. 3, 253); hvorimod Ellinor beskrives som "det blege Barn, hvis Træk kun utydeligt kunde skimtes i Natlampens gule, fattige Skjær" (264). Novellens farveperceptive serier er tydeligvis ikke spændt ud mellem kontrastfarver som for eksempel rød og grøn. Formuleret med computerens grafikprogram drejer det sig ikke om "contrast" eller "brightness", men om den skydeknop, der typisk hedder "saturation".

Modsætningen mellem mættede og blege farver ligger også til grund for novellens næste store sanseblok, der giver et billede af gården til museet i Avignon. Her er Paula Fønss næste dag gået hen med Tage, og det er her, hun ender med at møde sin ungdomskæreste, Emil Thorbrøgger:

Imidlertid gav Porten Adgang til det ikke synderlig store Gaardsrum, der var omgivet af en nylig hvidtet Buegang, hvis korte, tyklivede Søjler stivede hinanden af med sorte Jærnstænger.

De gik rundt og saae paa hvad der var stillet op langs Væggen, romerske Gravmæler, Stykker af Sarkofager, en hovedløs Draperifigur, to Ryghvirvler af en Hvalfisk og en Række arkitektoniske Detailler.

Paa alle Mærkværdighederne var der friske Spor af Murerens Kalkkost.

Saa var de ved deres Udgangspunkt igjen.

Tage løb op ad Trappen for at se ad, om der dog ikke et Steds i Huset skulde være Folk, og Fru Fønss gav sig til at spadserere frem og tilbage i Buegangen.

Som hun var paa Tur op efter Porten, viste der sig for Enden af Gangen, lige foran hende, en høj, skjægget Herre med et solbrunt Ansigt (257)

Beskrivelsen af museumsgården starter yderst i den ikke-mættede pol af farveskalaen takket være den hvidtede buegang, de sorte jernstænger, de hvide marmorstatuer, de givetvis hvide ryghvirvler fra en hval og de friske spor af murerens kalkkost. Men da Thorbrøgger viser sig, stikker hans solbrune ansigt af mod farvematheden. Og efter de to ungdomskæresters korte samtale, bliver der pludselig og meget voldsomt skruet op for mætningsgraden: "Saadan taltes der nu en Stund. Endelig kom Kustoden, ophedet og forpustet, med Salathoveder under Armen og et Knippe brandrøde Tomater i Haanden" (258). Det er karakteristisk, at kontrastfarverne rød og grøn befinder sig i den samme ende af skalaen: brandrød og skriggrøn udgør begge en modpol til blegheden.

I forbindelse med temperaturskalaen hos Flaubert understreger Starobinski, at sansningerne ikke bare har bogstavelig, men også overført betydning. Temperaturer er selvfølgelig noget, man kan måle ved hjælp af et termometer, og for så vidt er de en del af romanens virkelige landskab. Men de er også en del af romanens imaginære landskab, fordi svingningerne mellem kulde og varme har "symbolsk værdi" som en bevægelse mellem død og liv, mellem afsavn og begær (Starobinski 1983, 60). Hos Jacobsen er sansningerne på samme måde spændt ud mellem den bogstavelige og den overførte betydning. Den hvidblege museumsgård fremstår som et mausoleum fuld af knogler, sarkofager og hvidkalkede grave, men sammen med de mættede farver vender også livet tilbage: Thorbrøggers "solbrune" ansigtsfarve signalerer modenhed og livserfaring, ligesom salaten og tomaterne konnoterer frugtbarhed. Tages forsøg på at ringe på museets dør i starten af scenen bliver beskrevet som "frugtesløst", og dette ord skal forstås aldeles tvetydigt som både overført og bogstaveligt: forgæves og frugt-løst.

Den slags sansemønstre hører hjemme i et rum, hvis grænser er det enkelte litterære værks grænser. Starobinski fører ikke de perceptive serier og akser tilbage til «den flaubertske væren» eller til «den flaubertske imagination». Han kortlægger snarere disse perceptive edderkoppespind for at forstå, hvordan romanen opbygger et på samme tid sanseligt og symbolsk fiktionsunivers.

Kulturens rum

Ligesom de fransksprogede tematiske kritikere interesserer den svenske litteraturforsker Sara Danius sig for, hvordan verden kommer til syne hos Flaubert. I *The Prose of the World* (2006) understreger hun, at det ikke bare er den objektive verden, men også den subjektive synsakt, der bliver tematiseret i *Madame Bovary* (Danius 2006, 83). I modsætning til Auerbach og den tematiske kritik understreger Danius imidlertid, at sansningerne hos Flaubert har en tendens til at rive sig løs fra menneskene: "Syn bliver ført tilbage til dem, der ser, og alt, hvad der ses, bliver altid perciperet af nogen. Og dog kan det pågældende perspektiv ikke reduceres til én bestemt karakter" (66). Løsrevne sansninger er ikke *nogens* sansninger; der er snarere tale om "højest upersonlige" og "autonome visuelle begivenheder" (67, 89). Eksempelvis er Emma en sådan visuel begivenhed, når hun bliver kigget på af alle romanens begærlige mænd. Når denne begivenhed er autonom, er det fordi det ikke giver mening at føre den tilbage til de enkelte mænd og deres psykologiske signalement: Charles, Léon og Rodolphe ser Emma på stort set samme måde. Set med det generisk mandlige blik fremstår Emma som et passivt objekt snarere end som et subjekt, og som en ophobning af delikate detaljer snarere end som en helhed. Formuleret med Danius deler mændene i romanen altså ikke bare Emma, de deler også deres "synsmåde" på hende (86). De er fælles om en kulturel og i sidste ende ideologisk og kvindeundertrykkende kliché – i den bogstavelige betydning af ordet: en skabelon – der bestemmer, hvordan Emma overhovedet kan blive synlig (93).

Hvis man bad Danius om at læse "Fru Fønss", ville hun formentlig hæfte sig ved Paula Fønss' højtudviklede fornemmelse for de regler, der bestemmer, hvordan hun som næsten fyrreårig enke kan lade sig se i det sociale rum. Hendes hensyntagen til alder og social status kommer til syne "i tusinde Bevægelser, i Miner og Gestus, i Maaden hun vilde komme paa efter et Vink, Maaden, hvorpaa hun vilde smile ved et Svar" (bd. 3, 266). Jacobsen analyserer en tilsvarende synligheds måde, men denne gang set udefra, i den omhyggelige beskrivelse af Edele i *Niels Lyhne*. Over to sider gennemgås Edeles udseende fra det tunge, store hår over skuldrenes og armenes strenge former til den høje, hofteslanke skikkelse – og til allersidst bliver det slået fast, hvem det er, der ser hende på den måde: "Saaledes saae man Edele Lyhne" (bd. 2, 33). Vi ser ikke så meget Edele selv; vi ser, hvordan *man*, og det vil konkret sige: de modne herrer fra det københavnske borgerskab, ser Edele.

De sansemønstre, som Danius undersøger, befinder sig med andre ord i kulturens rum. De er ikke karakteristiske for et bestemt subjekt (Richard) eller for

en bestemt forfatters fremstilling af sanseakten (Poulet), men de er heller ikke endemiske for et bestemt litterært værk (Starobinski). De er snarere en del af en kollektiv "repræsentationel økonomi" (Danius 2006, 88), der bestemmer, hvordan kvinder kan gøres synlige i en bestemt historisk periode.

For at opsummere er der altså to ting, som man skal have i baghovedet, når man beskæftiger sig med sansninger i litteraturen. Den ene er, at sansninger ikke nødvendigvis hænger sammen med et sansende subjekt. Formuleret med Deleuze og Guattari er kunstens mål "med materialets midler at fravriste perceptet fra perceptionerne af objekter og tilstandene hos et perciperende subjekt, fravriste affekten fra affektionerne som overgang fra en tilstand til en anden" (Deleuze & Guattari 1996, 211). Et percept er en perception, der er revet løs fra et bestemt subjekt et bestemt sted i den sociale orden; en affekt er en fravristet og – med affektteoretikeren Sara Ahmeds begreb – "nonresident" følelse (Ahmed 2004a, 119). Danius' teori om en "repræsentationel økonomi" kan således læses som en pendant til Ahmeds teori om en "affektiv økonomi": en bestemt måde, hvorpå løsrevne og afsubjektiverede affekter i cirkulerer i den sociale forestillingsverden (Ahmed 2004b, 10).

Den anden ting er, at sansning og følelse hænger sammen: den perceptive og den affektive økonomi er to sider af samme sociale forestillingsverden. Jacobsens Provence-beskrivelse er ikke en blok af enten rent ydre sanseindtryk eller rent indre sindsstemninger; med Auerbachs formulering bliver landskabet netop sanset *i lyset af* en følelse. Vi plejer at tænke en følelse som en indre tilstand og ikke som en måde at orientere sig i den ydre verden på (Ratcliffe 2008), men hvis man sondrer skarpt mellem indre og ydre, bliver man ude af stand til at forstå, hvordan sansningen fungerer i en lang række litterære værker. Ved at sammensætte løsrevne percepter og affekter demonstrerer et værk som «Fru Fønss», at sansninger er stemningsbårne, og stemninger verdensåbnende.

Videre læsning

De tematiske kritikeres interesse for bevidsthedsfænomener er inspireret af den filosofiske fænomenologi, der, kort fortalt, er en teori om, hvordan verden åbner sig i mødet mellem subjekt og objekt. Det græske ord *phainesthai* betyder at vise sig, at komme til syne, og siden Edmund Husserl har fænomenologien været en teori om, hvordan tingene kommer til syne i den menneskelige bevidsthed. For en dansk introduktion, se Dan Zahavi, *Fænomenologi* (2003). De franske fænomenologer udmærker sig ved deres anti-intellektualisme. For dem er bevidstheden ikke synonym med fornuftens klare lys, men er blandet op med uklare sansninger og

utydelige billeder. De vigtigste figurer er her dels Maurice Merleau-Ponty (1908-61), hvis fænomenologiske analyser retter sig mod kroppens rolle i perceptionen af verdens ting. I dansk oversættelse foreligger Merleau-Pontys *Kroppens fænomenologi* (1997); for en aktuel engelsk introduktion, se Taylor Carman, *Merleau-Ponty* (2008). Og dels Gaston Bachelard (1884-1962), der analyserer ikke kroppens, men fantasiens rolle i erfaringen. For en introduktion til Bachelard, se Christina Chimisso, *Gaston Bachelard: Critic of Science and the Imagination* (2001).